

# Inhalt

Einleitung .....	1
KAPITEL I: Neapel, Rom und Venedig im Beziehungsgeflecht des Musiktheaters der ... 1720er Jahre .....	17
1. Metastasio im operngeschichtlichen Kontext.....	17
1.1. Der Dichter und die neapolitanische Künstlergemeinschaft .....	17
1.1.1. Die neapolitanischen Konservatorien – Ausbildungsstätte der Komponisten .....	20
1.1.2. Metastasio in Neapel und die Bildung der Künstlergemeinschaft.....	23
1.2. <i>Siface, Didone</i> und <i>Siroe</i> . Rekonstruktion der italienischen »Wanderjahre« .....	32
1.2.1. Die Boten des Metastasianischen Dramas .....	33
1.2.2. Die Doppelaufführung des <i>Siface</i> von Porpora in Mailand und Venedig.....	39
1.2.3. Venedig als Importzentrum neapolitanischer Künstler.....	43
1.2.4. Das Ende der »Wanderjahre« .....	45
2. Die Bedeutung der Opernhäuser .....	47
2.1. Rom und Venedig im gesamteuropäischen Kontext (1700-1730).....	47
2.1.1. Die politischen Wirren (1700-1722) und der Balanceakt ab 1722 .....	47
2.1.2. Das Welttheater im Kirchenstaat Rom.....	50
2.1.3. Venedig – das Tor zu Europa .....	55
2.2. Die Leitung der Opernunternehmen und das metastasianische Repertoire ...	61
2.2.1. Das Teatro Aliberti oder delle Dame in Rom .....	62
2.2.1.1. Verwaltung und künstlerische Organisation .....	62
2.2.1.2. Operaufführungen ab 1726 .....	65
2.2.2. Das Teatro di San Giovanni Grisostomo in Venedig .....	74
3. Die Dramen Metastasios im Kulturtransfer .....	82
3.1. Die nationale Reformbewegung der Arcadia.....	82
3.1.1. Die Accademia dell'Arcadia in Rom.....	83
3.1.2. Die Kolonie der Arcadia in Venedig .....	86
3.1.3. Metastasios Dramen im Zeichen der Arcadia .....	88
3.2. Venezianer in Rom: Die Rolle Pietro Ottobonis und venezianischer Abgesandter	89
3.2.1. Die Karriere der Familie Ottoboni .....	90
3.2.2. Die Venedigreise Pietro Ottobonis im Jahre 1726 .....	93
3.2.3. Pietro Ottoboni als Gönner Metastasios .....	99
3.2.4. Ottoboni und der Kontakt zum venezianischen Botschafter .....	100
3.3. Sukzessive Operaufführungen in Rom und Venedig .....	104
3.3.1. Der Librettotransfer des <i>Ezio</i> .....	104
3.3.2. Die Sukzessivaufführung: <i>Catone in Utica</i> .....	108
3.3.3. Die Parallelaufführungen: <i>Semiramide riconosciuta</i> und <i>Artaserse</i> .....	111
KAPITEL II: Dramaturgische Vorgaben durch Pietro Metastasio und Domenico Lalli	117
1. Handlungsführung und <i>dramma</i> bei Metastasio .....	117
1.1. <i>Azione principale</i> und <i>azioni subalterne</i> .....	117
1.1.1. Parallel geführte Handlungsebenen im <i>Catone in Utica</i> .....	122
1.1.2. Verzweigte Handlungsebene in der <i>Semiramide riconosciuta</i> .....	127

1.2. <i>Varietà</i> und <i>unità</i> .....	129
1.2.1. Charakterbilder in der <i>Semiramide riconosciuta</i> .....	133
1.2.1.1. Semiramide und Scitalce .....	134
1.2.1.2. Tamiri und Mirteo .....	136
1.3. <i>Nodo</i> , <i>catastrofe</i> und <i>scioglimento</i> .....	138
1.3.1. Der dramaturgische Mechanismus im <i>Artaserse</i> .....	140
1.3.1.1. Die Szenensequenz 1 .....	142
1.3.1.2. Die Szenensequenz 3 .....	146
1.3.1.3. Die Szenensequenzen 4 bis 5 und die Lösungsfindung .....	149
2. Librettoverbreitung .....	152
2.1. Möglichkeiten der Librettobearbeitung .....	155
2.2. Theatralische und literarische Überlieferungsformen .....	157
3. Beispiele venezianischer Textbearbeitungen .....	161
3.1. <i>Catone in Utica</i> .....	161
3.1.1. Varianten der Staatshandlung .....	162
3.1.2. Varianten der Liebeshandlung .....	167
3.2. <i>Semiramide riconosciuta</i> .....	172
3.2.1. Semiramide und Scitalce .....	172
3.2.2. Tamiri und Mirteo .....	173
3.2.3. Ircano und Sibari .....	177
3.3. <i>Artaserse</i> .....	177
3.3.1. Die Szenensequenz 1 .....	183
3.3.2. Die Szenensequenz 2 .....	186
3.3.3. Die Szenensequenz 3 .....	187
3.3.4. Die Szenensequenzen 4 bis 5 und die Lösungsfindung .....	189
3.4. Zusammenfassung: Dramaturgische Unterschiede in Rom und Venedig .....	192
 KAPITEL III: Musikalische Realisierung bei Vinci, Leo, Porpora und Hasse .....	196
1. Die Quellen .....	196
1.1. Überlieferte Libretti, Partituren und Arien .....	196
1.2. Orchesterbesetzung und Ariendisposition .....	198
1.2.1. Orchesterbesetzung .....	198
1.2.2. Die Ariananlage: Da capo und Dal segno .....	203
1.2.3. Ritornellverzicht als dramaturgischer Effekt .....	204
2. Musikdramaturgie .....	207
2.1. Handlungsebenen am Beispiel des <i>Catone in Utica</i> .....	207
2.1.1. Die Staatshandlung .....	208
2.1.1.1. Catone – Ausdrucksweisen von Demokratie .....	208
2.1.1.2. Cesare – der »demokratische Diktator« .....	211
2.1.2. Die Liebeshandlung .....	216
2.1.2.1. Die Liaison zwischen Cesare und Marzia .....	216
2.1.2.2. Die Liaison zwischen Arbace und Marzia .....	220
2.1.3. Zusammenfassung: <i>Razioncinio</i> oder <i>Passione</i> ? .....	224
2.2. Charakterbilder am Beispiel der <i>Semiramide riconosciuta</i> .....	229
2.2.1. Determination und Labilität: Die Maskerade Semiramides und Scitalces .....	229
2.2.1.1. Das musikalische Charakterbild Semiramides .....	229
2.2.1.2. Das musikalische Charakterbild Scitalces .....	233
2.2.2. Liebesleid und strenge Abweisung: Die Affären Mirteos mit Tamiris .....	237
2.2.2.1. Das musikalische Charakterbild Mirteos .....	237

2.2.2.2. Das musikalische Charakterbild Tamiris.....	240
2.2.3. Anklänge exotischen Kolorits .....	244
2.2.3.1. »Del moro il fiero orgoglio«: Vom Barbar Iarba in der <i>Didone Vincis</i> .....	246
2.2.3.2. »D'un indomito Scita barbari sensi«: Vom moralischen Außenseiter Ircano .....	251
2.2.4. Zusammenfassung: .....	
Musikalische Charakterunterschiede und Pseudoexotik .....	257
2.3. Szenensequenzen am Beispiel des <i>Artaserse</i> .....	260
2.3.1. Die Arien im <i>nodo</i> .....	260
2.3.1.1. Die Szenensequenz 1 bei Leonardo Vinci .....	260
2.3.1.2. Die Szenensequenz 1 bei Johann Adolf Hasse .....	267
2.3.2. Die <i>catastrofe</i> .....	272
2.3.2.1. Die Szenensequenz 3 bei Leonardo Vinci .....	272
2.3.2.2. Die Szenensequenz 3 bei Johann Adolf Hasse .....	279
2.3.3. Zusammenfassung: .....	
Aussagesteuerung durch Kompositionsstile und Rollenhierarchien .....	287
3. Schreibweisen und Stile: Die Komponisten und ihre Interpreten .....	290
3.1. Leonardo Vinci und der »dolce stile nuovo« .....	291
3.1.1. Periodenbau, Orchestertransparenz und Diatonik.....	291
3.1.2. Der virtuos-stimmkräftige Sängertyp: Carlo Scalzi .....	301
3.1.3. Der dramatisch-expressive Sängertyp:.....	303
3.2. Leonardo Leo zwischen »stile antico« und »stile moderno« .....	307
3.2.1. Merkmale »barocken« Geschmacks im <i>Catone in Utica</i> .....	310
3.2.2. Merkmale empfindsamen Geschmacks im <i>Catone in Utica</i> .....	312
3.2.3. Der alte Gesangsstil: Nicola Grimaldi .....	314
3.2.4. Der moderne Gesangsstil: Domenico Gizzi und Carlo Broschi .....	316
3.3. Nicola Porpora und die Bedeutung des Ritornellbaus.....	319
3.3.1. Der Ritornelltyp I und II .....	319
3.3.1.1. Die Unterteilung des Ritornelltyps I .....	321
3.3.1.2. Die Unterteilung des Ritornelltyps II .....	324
3.3.2. Die Verteilung der vier Stiltypen Porporas auf seine Sänger .....	328
3.3.2.1. Der Stiltyp 1 und 3 bei dramatisch expressiven Sängern .....	332
3.3.2.2. Der Stiltyp 2 und 4 bei virtuosens Sängern .....	334
3.4. Harmonischer Ausdruck und orchestrale Inszenierung bei Johann Adolf Hasse .....	337
3.4.1. Die moderne Schreibweise Hasses .....	338
3.4.2. Die zukunftsweisende Bedeutung Hasses .....	343
3.4.3. Zuweisung des modernen und zukunftsweisenden Stils auf Haupt- und Nebenrollen.....	346
3.5. Zusammenfassung: Stilarten als Indikator des Paradigmenwechsels um 1730 .....	349
KAPITEL IV: Aufführungspraktische Ursachen für musikdramaturgische Umwandlungen .....	353
1. Veränderung der Arienkataloge .....	353
2. Sängerfähigkeiten und heterogene Sängertypen: Pietro Morici.....	355
2.1. Ersatz expressiver Dialogarien mit virtuosens Gleichnis- und .....	355
2.1.1. <i>Ei d'amor quasi delira</i> und <i>Fiumicel che s'ode appena</i> .....	355
2.1.2. <i>D'un genio che m'accende</i> und <i>Vuoi dirmi lo so</i> .....	357
3. Sängerdiktat und homogene Sängertypen: Giovanni Battista Minelli, Giovanni..... Carestini, Carlo Scalzi und Carlo Broschi .....	360

3.1. Konkurrenzverhalten .....	362
3.1.1. <i>Vo' solcando un mar crudele</i> und <i>Se al labbro mio non credi</i> .....	362
3.1.2. Arientausch unter Beibehaltung von Affekt, Sinngehalt und Wortschatz .....	364
3.2. Venezianische Erfolgsgarantien .....	366
3.2.1. <i>Che sia la gelosia</i> und <i>Cerva in bosco se l'impiega</i> .....	367
3.2.2. <i>Sentirsi dire</i> und <i>Quel vapor che in valle impura</i> .....	370
4. Zusammenfassung: Sängergebundene Varianten .....	380
 KAPITEL V:    Geschmacksbedingte Unterschiede .....	382
1. Anklänge von Tod und Schrecken .....	382
1.1. Bühnentod im <i>Catone in Utica</i> . Die Kritik am <i>tragico fine</i> und die Neukonzeption des Dramas .....	383
1.1.1. Die erste Fassung für die römische Bühne .....	384
1.1.2. Die Polemik .....	387
1.1.3. Die zwei venezianischen Librettoeditionen .....	388
1.1.4. Die <i>ultima volontà</i> des Autors und die dritte Fassung .....	390
1.2. »Tutto si versi, tutto fino all'ultima stilla il regio sangue«: Horrorvisionen und Mordpläne .....	394
2. Aktionsbegleitende Musik .....	398
2.1. Zeremonien .....	401
2.1.1. Empfänge .....	401
2.1.2. Hochzeits-Coro und Ballo .....	403
2.1.3. Triumph-Coro im <i>Catone in Utica</i> .....	407
2.1.4. Triumphzug im <i>Ezio</i> .....	408
2.2. Kriegerische Sinfonien? .....	409
2.2.1. Schlachtszenen .....	410
2.2.2. Exotische Elemente .....	413
3. Zusammenfassung: Bühnenästhetische Vorlieben .....	415
 KAPITEL VI:    Politische und pädagogische Motivationen .....	418
1. Operaufführungen der <i>Serenissima</i> im Zeichen ihrer Geschichte .....	418
1.1. Das Orientbild der Venezianer .....	418
1.1.1. Widerspiegelung politischer Ereignisse in der Oper bis ca. 1719 .....	419
1.1.2. Nicht-Abbildung kriegerischer Ereignisse nach 1720 .....	422
1.2. Ambivalente Staatsauffassungen im <i>Catone in Utica</i> .....	426
1.2.1. Darstellung der aufgeklärten Monarchie? .....	427
1.2.2. Darstellung der aristokratischen Republik? .....	430
1.2.2.1. Der <i>Catone Uticense</i> von Matteo Noris als republikanisches Freiheitsdrama .....	430
1.2.2.2. Triumph von Monarchie oder Republik? .....	432
1.2.2.3. Die musikdramatische Überlegenheit Cesares in der römischen Uraufführung .....	438
1.2.2.4. Die musikdramatische Überlegenheit Catones in der venezianischen Zweitaufführung .....	439
1.2.2.5. Venezianische Selbststilisierung und die Konstituierung der idealen Regierung .....	440
1.2.2.6. Die venezianische Aufführung des <i>Catone in Utica</i> als Darstellung politischen Gleichgewichts .....	444
1.3. Der Tod hinter der Kulisse im aufgeklärt modernen Staat .....	445

1.3.1. Bühnentod in Venedig? .....	445
1.3.2. <i>Venetia</i> und <i>Justitia</i> .....	451
1.3.3. Legalität und mentale Besonderheiten .....	453
2. Opern als Huldigungswerke und als Bestandteil politischer Festkultur .....	455
2.1. »L'onore e la stima universale« .....	455
2.1.1. Widmungsträger im Teatro delle Dame .....	457
2.1.2. Widmungsträger im Teatro di San Giovanni Grisostomo .....	460
2.1.3. Huldigungsdramen .....	461
2.1.3.1. Das Heldenbild im <i>Alessandro nell'Indie</i> .....	463
2.1.3.2. Der aktuelle Situationsbezug und die Bedeutung des Widmungs- trägers im <i>Ezio</i> .....	464
3. »È il teatro una scuola«: Exempel und Lehrstück .....	470
3.1. Die pädagogische Funktion der Dramen Metastasios .....	470
3.1.1. Die Aufführungen in Rom. Kritik und Belehrung der Kurie .....	473
3.1.1.1. Der päpstliche Hof zwischen 1724 und 1730 .....	473
3.1.1.2. Kardinal Niccolò Coscia und Papst Benedikt XIII. ....	476
3.1.2. Die Aufführungen in Venedig. Kritik am habsburgischen Monarchen .....	479
3.1.2.1. Der habsburgische Tugendbegriff .....	479
3.1.2.2. Der Wandel des Tugendbegriffs im aufgeklärten Zeitalter .....	481
3.1.2.3. Herrscherkritik durch Herrscherporträt .....	482
3.2. Die Moralphilosophie Metastasios. Herrscherlob und Herrscherkritik .....	485
3.2.1. Die Fürstenhuldigung und der monarchistisch gesinnte Metastasios .....	487
3.2.2. Der »Fürstenspiegel« und der aufgeklärte Metastasio? .....	490
Licenza .....	495
Bibliographie .....	506
Inhalt CD-Rom	